

# 狩野山楽筆《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》 （東京国立博物館蔵） についての研究

清水亮佑

はじめに

一、作品概要

狩野山楽（一五五九～一六三五）筆《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》（東京国立博物館蔵、以下「本図」と略称、図一）は、山楽から弟子の狩野山雪（一五九〇～一六五二）へと画風が継承される時期の作品として、山楽・山雪に関する論文や著書の中でたびたび言及されてきた。一方で、本図についての専論は見受けられず、また、本図について言及する先行研究も、その考察の対象は様式論のみに留まっている。

そこで本稿では、まず先行研究を整理し、様式や制作時期、旧蔵者について再検討した上で、先行研究では検討されてこなかった注文主像や、本図が示すイメージについても考察していく。

はじめに、本図の基本情報と画面内容を確認していく。

本図は六曲一双屏風で、法量は両隻共に一四八・五×三五二・七センチである<sup>(1)</sup>。紙本金地着色で、右隻第六扇目左下方と、左隻第一扇目右下方に、いずれも、「狩野山楽筆」の署名と、白文重廓長方印「修理」、並びに朱文方内鼎印「光頼」が捺されている<sup>(2)</sup>（図二）。土居次義氏も指摘するように、署名は山楽筆《繫馬図絵馬》（海津天神社蔵、図三）に<sup>(3)</sup>、印章は同じく山楽筆《鷺鳥図屏風》（西本願寺旧蔵、現・個人蔵、図四）などとよく似ている<sup>(4)</sup>。ちなみに署名については、「山」の一画目の終わりと二画目の初めを繋げる点、「楽」の六・七画目を英数字の「3」を左右反転させたような形で記す点などは、同じく山楽による《山水図屏風》（個人蔵、図五）と似通っている。これらの点から、本図の署名は山楽が記したものと考えられ、印章も山楽の基準印と見て差し支えないと思われる。

右隻には「黄石公張良図」が描かれる。この画題は、秦の時代、

後に漢の高祖・劉邦（前二五六／二四七～前一九五）の軍師となる張良（？～前一六八）が若年の頃、下邳の土橋のほとりを歩いていながら黄石公（生没年不詳）という老人に遭遇し、同所で黄石公が出す試練（黄石公が橋の下に落とされた杵を拾いに行くこと、約束の日時に下邳の土橋に来ること）を乗り越え、太公望（呂尚、生没年不詳）の兵法書を授けられたという、『史記』卷五十五「留侯世家第二十五」に見える故事<sup>⑤</sup>を描いたものである。

右隻の場面設定を見てみると、第一～六扇目下方にかけて、金地の土坡が描かれている。土坡は、第一～四扇目までは白い石畳と竹垣によって縁が人工的に区画されているが、第四～五扇目の太湖石と牡丹を境にして、第五～六扇目には石畳も竹垣も無く、天然の地肌を見せている。また、第一～二扇目の土坡の背後下方からは梅樹などの樹木が伸びており、さらに梅樹の背後には、第一～三扇目にかけて芝山が聳えることから、土坡にはある程度の高さがあることが分かる。なお、この画題にほぼ決まって描かれるはずの下邳の土橋は描かれていないものの、第五～六扇目に水流が描かれていることから、おそらく下邳の土橋のほとりを意識した場面設定であろう。

個々のモチーフに注目すると、第一扇目下方の岩間から第四扇目にかけて大きな松樹が描かれており、第二扇目の松の下には、黄石公が乗っていたとされる連銭葦毛の馬が描かれている。ちなみにこの馬は、画題の原典である『史記』には登場せず、謡曲や幸若舞曲の「張良」などに登場するモチーフである<sup>⑥</sup>（後述）。第三扇目右方には、左方の張良に向かって右手を差し出す黄石公が描かれ、左方には、黄石公から授けられた太公望の兵法書を手にして跪く張良が

描かれている（図六）。そして、第六扇目の土坡の背後からは竹叢が伸びている。

左隻には「虎溪三笑図」が描かれている。この画題は、廬山にある虎溪の谷を越えないという誓いを立てていた東晋時代の僧・慧遠（三三四～四一六）が、来訪した友人である陶淵明（三六五～四二七）と陸修静（四〇六～四七七）との清談に夢中になるあまり、彼らを見送る時に思わず虎溪に架かる橋を通り過ぎてしまったことに気付き、三人で大爆笑したという、『廬山記』巻第一「叙山北第二」<sup>⑦</sup>に見える故事を描いたものである。

第一扇目には、二本の棕櫚が生えた土坡や、水流、竹叢が描かれている。このうち、土坡・水流・竹叢は、いずれも右隻第六扇目のそれらと綺麗に連続している。そのため、両隻を並べて見ると、さながら両隻が一つの空間を共有しているかのように見える。第三～四扇目には、水流に跨る石橋の上で大笑いする陶淵明（第三扇目）・慧遠（第四扇目右方）・陸修静（第四扇目左方）が描かれている（図七）。また、第三～四扇目上方には遠山が描かれ、第四扇目上方では、第六扇目から伸びる柳樹の葉叢が枝垂れている。第五扇目上方では、大きな奇岩が水流に突き出している。そして第六扇目上方には、岩間から伸びる柳樹の幹と広葉樹が大きく枝を伸ばしている。また最下方には、丸みを帯びた築山が描かれている。

## 二、先行研究

次に、本図についての先行研究を概観していく。

先述の通り、本図についての専論は無いものの、山楽・山雪の作品やその様式について論じた諸論文・著書の中でたびたび言及されてきた。そうした先行研究の中には、一人の研究者が複数の論文・著書において本図についての見解を繰り返し示す例も散見される。そのため本稿では、研究者ごとの本図についての見解を、時代を追って取り上げていく。

本図を初めて紹介したのは秋山光夫氏である<sup>(8)</sup>。秋山氏は、本図が昭和四年(一九二九)に東京帝室博物館(現・東京国立博物館)の所蔵となったこと<sup>(9)</sup>、並びに近年まで徳川伯爵家(一橋徳川家)の宝物として収蔵されていたことを述べた上で、本図が「家臣たちさへ容易に拝観するを得ざるものであった」と述べている<sup>(10)</sup>。秋山氏は、この証言を誰から聞いたのかは明らかにしていないものの、一橋徳川家における本図の扱いを窺わせる興味深い証言と言えるだろう。また秋山氏は、本図の署名・印章が山楽のものとして間違いない旨を述べた上で、制作時期については、山楽と徳川家との関係から考えて元和以後の作であり、作風から判断して晩年に至らぬ前、具体的には、寛永八年(一六三一)制作の妙心寺塔頭天球院障壁画よりも、ある程度年代を隔てた早い時期を想定している<sup>(11)</sup>。

秋山氏以降、本図を山楽の基準作とみなす研究者がしばらく続く<sup>(12)</sup>、土居次義氏が初めて、従来とは大きく異なる見解を明確に示した<sup>(13)</sup>。土居氏は、本図の人物表現に、山楽筆《巖子陵・虎溪三笑図屏風》(妙心寺蔵、図八)に見られるような、動的かつ堂々たる表現を見出すことが出来ない一方で、むしろ山雪による人物画に近い特徴が見られることを指摘した。具体的には、本図左隻の陶淵明の顔貌(図九)が、山雪による妙心寺天球院上間一の間の陶淵明の顔

貌(図十)に酷似している点や、本図の人物着衣のシンメトリカルで形式的な描写(図六、七)が、山雪画(図十一)に間々認められる点などである<sup>(14)</sup>。また、山雪画との類似は人物に留まらず、右隻第二扇目の馬の鞍上に敷かれる虎皮の模様の描法(図十二)や、左隻第五扇目の奇岩(図十三)もまた山雪画の特徴(図十四、十五)を示していることも指摘した<sup>(15)</sup>。一方で、右隻の松の形状(図十六)は、東京国立博物館所蔵《帝鑑図押絵貼屏風》に見られるような山楽画の松(図十七)と共通することから<sup>(16)</sup>、土居氏は、本図は山楽の草稿に基づいて、山雪が、山楽に代わって描いたものであるうことを推測した<sup>(17)</sup>。

続いて辻惟雄氏は、土居氏の見解に概ね賛同した上で、より具体的に自身の見解を示した。すなわち、本図は山雪が山楽の助手時代に、師の代筆をしたものであると推測した上で、本図の画風について「山雪がこの屏風に際して意図したことは、恐らく師の画風にできるだけ似たものをつくる以外になかったろう」とし、部分的に山雪画風の萌芽が見られるものの、未だ師・山楽の画風がある程度遵守していた頃の作例であるとした<sup>(18)</sup>。

近年では五十嵐公一氏が、本図の筆者について土居・辻両氏を支持する見解を示している<sup>(19)</sup>。五十嵐氏は、本図の制作時期は不明であるとしつつも、山楽最晩年の作品には、山楽の落款があっても山雪が描いたものが複数あり、その理由として、山楽が寛永八年(一六三二)以前に病を患っていた可能性が挙げられるとしている<sup>(20)</sup>。

以上のように、先行研究では、特に本図の様式と筆者が注目されてきたことが分かる。本図を秋山光夫氏が紹介して以降しばらくは、山楽の基準作とみなす見解が続いたが、土居次義氏が、本図の筆者

が山雪であるとの見解を示して以降は、その説が大方の支持を得て、現在に至っているように思われる。

一方で稿者は、本図の様式や制作時期、旧蔵者についてはより詳細な検討が必要であると考えており、また、先行研究において触れられて来なかった注文主像や、本図が示すイメージについても考察を広げてこそ、本図を包括的に理解することに繋がると考えている。次章からはそれらの点について考察していく。

### 三、様式と制作時期

先述の通り、土居次義氏は、本図には山雪画の特徴が見受けられるため、山雪が山楽の草稿に基づいて描いたであろうことを指摘した。稿者も、筆者が山雪であることに異論は無いものの、山楽が草稿を描いたとする説には異なる意見を持っている。本図の構図を見ると、特に左隻において、第一扇目の棕欄や、第五扇目の奇岩などが構成する垂直構図と、扁平な石橋が構成する水平構図が特徴的であることが分かるが、こうした垂直・水平構図は、山雪画の特徴として夙に指摘されてきた<sup>21)</sup>。このことから稿者は、本図の草稿もまた、山雪が手掛けたと考えている。

他方、辻惟雄氏が指摘したように、本図には山楽画からの影響が色濃く見られることも事実である。そのため本図が、山雪が山楽の画風をある程度遵守していた頃に描かれた作例であるとする辻氏の見解に、稿者も賛同する。

一方で辻氏は、山楽画からの影響が具体的にどこに見られるのか

については言及しておらず、制作時期についても具体的な期間を示すには至っていない。しかし稿者は、本図のどこに、どの程度山楽画からの影響が見られるのかを明確にすることで、制作時期をある程度絞ることができると考えている。そこで本章では、本図における山楽画的要素を列挙した上で、制作時期について検討していきたい。

さて、本図における山楽画的要素としてまず挙げられるのは、やはり右隻の松(図十六)であろう。樹幹は左斜め上方に向かって緩やかな曲線を描き、上に行くに従って激しく屈曲しているが、こうした形態の特徴は、土居氏も指摘したように、山楽筆《帝鑑図押絵貼屏風》(図十七)にも見られる。また稿者は、形状がより近い作例として、同じく山楽による旧・正伝院客殿襖絵《四季耕作図》(京都国立博物館蔵、図十八)の松を挙げたい。同図の松を左右反転させると、濃彩か水墨かの違いはあるものの、緩やかな曲線を描く樹幹や、上方の樹幹が激しく屈曲している点などが、よく似ていることが分かる。山根有三氏は、山楽による樹木表現の特徴の一つとして、樹幹が緩やかな曲線を描く点を挙げているが<sup>22)</sup>、これが山雪画の樹木(図十九)になると、山楽画の樹木のように緩やかな曲線を描かず、幹や枝が垂直・水平を描きながら屈曲を繰り返していることが分かる<sup>23)</sup>。つまり、本図右隻の松の表現は、山雪画によく見られる樹木表現とは大きく異なるものであり、むしろ山楽画の特徴が強く反映されたものと言えるのである。さらに、本図と同じ濃彩画としては、近年紹介された、山楽筆《源氏物語図屏風》(個人蔵、図二十)<sup>24)</sup>が良い比較対象となる。福士雄也氏は、同図左隻第六扇目に描かれる松の形状が、《帝鑑図押絵貼屏風》(図十七)の松と酷似

することを指摘しているが<sup>(25)</sup>、《源氏物語図屏風》左隻第六扇目の松の上方を、本図右隻の松の上方(図二十一)と比較してみると、激しく屈曲した樹幹や、枝を横へ大きく伸ばす点、葉叢を弧を描くように上向きに湾曲させる点などが、両図共に酷似していることが分かる。試みに、《源氏物語図屏風》の松を左右反転させてみると、本図との類似性が一層明確になるだろう。福士氏は、《源氏物語図屏風》の制作時期を元和から寛永期頃と推定しているが<sup>(26)</sup>、このことは、本図の制作時期を考える上でも一つの指針となる。

また、本図右隻第五扇目下方の水辺には、左斜め上方に向かって突き出す、上面が平らな三角形の緑色の岩が、二枚連なるようにして描かれているが(図二十二)、同様の岩組は、山楽筆《龍虎図屏風》(妙心寺蔵)右隻第五く六扇目下方にも描かれており(図二十三)、山楽画の特徴的なモチーフと言える。

さらに、右隻の黄石公にも着目したい。確かに、静的な姿勢や謹直な衣紋表現(図六)は山雪による人物画(図十一)の特徴を示すが、顔貌表現(図二十四)に目を転じると、やや異なる印象を受ける。深い皺が刻まれ、やや段鼻になった高い鼻が特徴的な、彫りの深い顔であることが分かるが、こうした顔貌表現は、山雪画よりも、むしろ山楽画に近い表現と言える。特に、《巖子陵・虎溪三笑図屏風》(妙心寺蔵)の陶淵明(図二十五)とは、眼窩の描き方や、高く尖った鼻の形状、口の開き方、ほうれい線の付き方や形状までよく似ている。また、眉間と鼻筋が高く盛り上がる点は、《文王呂尚・商山四皓図屏風》(妙心寺蔵)左隻の四皓の一人(図二十六)の表現に通ずる。一方で、後の山雪による人物画(図二十七)を見ると、顔の彫りがあまり深くなく、鼻も丸みを帯びているものが多いように

見受けられる。

同様のことは、本図左隻の虎溪三笑のうち、陸修静(図二十八)の顔貌表現にも言える。眉間のあたりが出っ張り、段鼻になった高い鼻が特徴的な横顔は、山楽による《文王呂尚・商山四皓図屏風》右隻の従者の顔貌によく似ている。試みに妙心寺本を左右反転させると(図二十九)、横顔の輪郭だけでなく、眉の形状や口の開き方、鬚の生え方まで、両図共に酷似していることが分かる。

最後に右隻の馬にも注目したい。土居次義氏も指摘したように、馬の鞍上の虎皮の表現(図十二)は山雪の虎図の毛並みの表現(図十四)に酷似しているが、一方で馬の姿勢に目を転じると(図三十)、首を大きく逸らし、前足の片方を上げるポーズは、山楽筆《狩獵図》(旧・正伝院客殿襖絵、京都国立博物館蔵)のうち、黒い鬣の馬(図三十一)とそっくりである。同様の姿勢をとった馬は、同じく山楽筆《車争図屏風》(東京国立博物館蔵)第二扇目にも見られることから、山楽がよく用いた馬のポーズであると言えよう。また、本図の馬における山楽画との類似は、顔貌表現(図三十二)にも認められる。先にも挙げた山楽筆《狩獵図》のうち、栗毛の馬の顔貌(図三十三)と比較してみると、顔の輪郭や皺の付き方、上瞼を平仮名の「く」の字形に表す点、額や首に濡れたように貼り付く鬣の表現などがよく似ていることが分かる。また、眼球の表現の類似は特筆され、白目・虹彩・瞳孔を明確に描き分ける点まで、両図共に酷似している。ちなみに、こうした顔貌表現は、山楽の実子である狩野伊織<sup>(27)</sup>(生没年不詳)の馬図(図三十四)にも見られるように、山楽様の馬図として確立していたであろうことが窺える。興味深いのは、後の山雪画の馬(図三十五)を見ると、先に挙げたよ

うな山楽画の要素は薄まり、山雪独自の表現（上臉の形状が「く」の字型ではなく富士山型になる点や、顔の凹凸が著しくなる点など）を見せるようになることである。このことから、本図においては、山雪が未だ山楽から強い影響を受けていたことが分かり、ひいては、本図の制作時期を考える上でも検討材料の一つになる。

このように、樹石や人物、馬の表現に注目すると、本図には、山楽から強い影響を受けているモチーフが多く見受けられることが分かった。

では、以上のような様式的特徴を踏まえると、本図の制作時期をいつ頃に求めることができるだろうか。

まず、川本桂子氏も指摘したように、元和期以降の山楽画には、しばしば山雪の関与が見られるようになるため<sup>(28)</sup>、山雪が手掛けたと思しい本図の制作時期のおおよその上限は、自ずと元和期となる。また、先にも述べた通り、右隻の松（図十六、二十一）が、元和四年（一六一八）頃の作とされる旧・正伝院襖絵《四季耕作図》（図十八）の松や、元和から寛永期頃の作と目される《源氏物語図屏風》（図二十）の松と近い表現を示すことも、制作時期を考える上で一つの指標となる。

そして、本図が示す、山楽からの影響の度合いも重要な判断材料になる。「狩野山楽七十二歳筆」の署名を持つ《金山西湖図屏風》（メトロポリタン美術館蔵、図三十六）や《西湖図屏風》（サントリ美術館蔵）は、五十嵐公一氏の言葉を借りれば、「署名がなければ山雪筆と判断される」<sup>(29)</sup>ほど山楽画の特徴が希薄な作品だが、それに比べると、本図には、未だ山楽画の特徴が色濃く窺えるのである。このことは、本図が、メトロポリタン本やサントリ本が描か

れた山楽七十二歳の年、すなわち寛永七年（一六三〇）より前に描かれたであろうことを意味する。

以上の点から、本図は、山雪がまだ山楽の強い影響下にあった、元和末〜寛永初年頃に描かれたものであると、稿者は考える。本図に直接筆を揮ったのが山雪でも、師である山楽からの影響は、先行研究で指摘されてきた以上に強く反映されていたものと思われる。

一方で、先にも述べた通り、署名・印章は山楽のものと思われ、また寛永初年頃までは、画事の注文自体は山楽が請け負っていたという指摘があることから<sup>(30)</sup>、そもそも本図の制作依頼を受けたのは山楽であったと考えられる。この点については第五章で詳述する。

#### 四、旧蔵者

続いて、本図の旧蔵者について再検討する。

先行研究の章で挙げた秋山光夫氏の作品解説などにも記されている通り、本図は一橋徳川家の旧蔵品とされてきた。また先行研究の中には、本図の旧蔵者が一橋徳川家であるとすする根拠を、昭和三年（一九二八）十月二十二日開催の一橋徳川家の売立、もしくは同売立の目録である『伯爵徳川家御蔵品入札目録』に求めているものがある<sup>(31)</sup>。しかし、著名な家の売立では、他家の所蔵品を紛れ込ませ、あたかも売立主の家の所蔵品であるかのように見せかけ、それにより価格の上昇を狙う例も存在するため、売立目録に記載される旧蔵者が実際の旧蔵者であることを立証するには、売立目録以外の資料との照合が欠かせないとの指摘がある<sup>(32)</sup>。

そこで稿者が、旧蔵者情報の根拠となり得る資料を探す中で注目したのが、東京国立博物館所蔵の『御道具帳』(機関管理番号: Q B 一六〇六)である。同帳は、弘化二年(一八四五)に記された一橋徳川家の道具管理帳で、同家十二世当主・徳川宗敬氏によって同館に寄贈されたものである。同帳に列挙された道具は、「壹番御長持之部」「御屏風之部」などの項目に分類されているが、このうち「御屏風之部」の中に、「三笑張良 狩野山楽筆 一双」という屏風名が記載されていることが分かる(図三十七)<sup>(33)</sup>。同帳について詳細な検討を行った武子裕美氏によれば、同帳記載の道具の中には、『伯爵徳川家御蔵品入札目録』記載の作品とのすり合わせができるものが多い数あるという<sup>(34)</sup>。武子氏は、それらの作品を明示してはいないものの、おそらく「三笑張良 狩野山楽筆 一双」は、本図と見て間違い無いだらう。このように、『御道具帳』の記載から、本図が一橋徳川家旧蔵品であることが、ほぼ確実となった。

一方で、本図がいつ一橋徳川家に伝来したのかは分からない。というのも、『御道具帳』記載の道具の中には、いつ誰から贈られたか等といった伝来の経緯が詳細に記されたものも散見されるからである。一方で「三笑張良 狩野山楽筆 一双」には伝来が記されていない。そのため本図については、少なくとも弘化二年の時点で、既に一橋徳川家の所蔵だったということしか分からない。

## 五、注文主像の想定

本章からは、先行研究では検討が及んでこなかった点について考

察していく。まずは注文主像についてである。

先述の通り、本図については、弘化二年(一八四五)の時点で既に一橋徳川家の所蔵であったことが分かるのみで、そもそも本図を誰が制作させたのかは不明である。

一方で、本図に描かれる画題は、後述の通り明確なイメージを有することから、画題の面から注文主の身分をある程度想定することができると思われる。また、本図の注文を受けたと思しい山楽の、元和期以降の作画環境もまた、重要な検討材料になる。

そこで本章では、本図に描かれる画題と、元和期以降の山楽の作画環境から、注文主としてどのような人物像を想定できるのかについて考えてみたい。

初めに画題イメージから検討していく。

右隻の「黄石公張良図」は、室町期以降に盛んに絵画化されるようになったと思しく、同画題に寄せられた禅僧の賛文も数多く見受けられる。一例として、万里集九(一四二八?)による「張良進履之圖」の賛文を取り上げる。これは、万里が、当時の尾張国守護代・織田敏定(??一四九五)に求められ、敏定の居城・清洲城の障壁画として描かれた「張良進履之圖」(＝黄石公張良図)に寄せた賛文である。以下引用する。

此太玄童子。橋西進履来。功成天下定。花滿漢宮枝。

(読み下し) 此れ、太玄童子、橋西に履を進め来る。功成つて天下定まる。花は漢宮の枝に満つる。<sup>(35)</sup>

この賛文では、張良が下邳で、黄石公が落とした杵を捧げたこと

で兵法の奥義（太公望の兵法書）を授かり、やがて劉邦が漢王朝を開關するのを助ける大功を立てたことが詠まれている<sup>(36)</sup>。

この他にも同じような内容の賛文が数多く見受けられるように<sup>(37)</sup>、同時期の人々はこの画題に、黄石公から太公望の兵法書を授かった張良が、後に劉邦の軍師となり、漢王朝開關と天下泰平に際して重要な役割を担った、というイメージを読み取っていたことが分かる。

さて、先に挙げた万里の賛文で注目したのは、賛文の制作経緯である。依頼主である織田敏定は、自身の居城の障壁画の画題の一つとして「黄石公張良図」を選んだだけでなく、万里に賛文まで依頼するという熱の入れようだったことが分かる。この賛文の制作経緯からは、当時の武家がこの画題を重視していたことが窺えるが、それもやはり、この画題が王朝開關と天下泰平を象徴するものだからこそだろう。管見の限り、これ以外に依頼者が明らかな賛文は見当たらないが、この画題の纏うイメージから、おそらくは武家に好まれた画題だったであろうことが窺える。

この画題が武家に好まれたであろうことは、別の面からも窺える。それが、『六韜』『三略』と呼ばれる兵法書の存在である。両書は、張良が黄石公から授けられた太公望の兵法書に仮託されるもので、『孫子』や『呉子』などと並んで、戦国期より武家の必読書とされた兵法書である<sup>(38)</sup>。その内容は、『六韜』中に繰り返し登場する「天下は一人の天下にあらず、乃ち天下の天下なり」<sup>(39)</sup>という文言に代表されるように、いずれも君主の心構えや兵法を説くものであり、まさに武家にとつてのバイブルとも言える書物だった。

さらに特筆すべきは、江戸時代に入ると、この『六韜』『三略』や、張良、さらには、張良の主君である劉邦が、徳川將軍に代々重

視・尊崇されるようになったという事実である。例えば徳川家康（一五四二〜一六一六）は、『六韜』『三略』を愛読していたほか、張良や劉邦を尊敬していたことが、家康の侍医である二代・板坂卜齋（一五七八〜一六五五）の覚書『慶長年中卜齋記』中之巻に記されている<sup>(40)</sup>。また家康は、慶長四年（一五九九）〜同十一年（一六〇六）の八年間、伏見版と呼ばれる書物群の出版事業を行ったが、そのうち慶長四、五、九、十一年の四度に渡って『六韜』『三略』を出版している<sup>(41)</sup>。さらに、徳川家の儒学者・林羅山（一五八三〜一六五七）は、慶長十三年（一六〇八）に、家康に『三略』を進講しており<sup>(42)</sup>、こうした点からも、家康が同書へ向けた関心の深さが窺える。

また、二代將軍・秀忠（一五七九〜一六三二）も、父・家康と同様『六韜』『三略』や張良を重んじていたことが分かっている。慶長十二年（一六〇七）四月、秀忠は、林羅山による『六韜』『三略』及び『漢書』の進講を受けている<sup>(43)</sup>。『羅山先生文集』によれば、羅山はこの時、『漢書』の中でも、「張良列伝」（張良の伝記）・「高祖所興」（劉邦が漢王朝を興したこと）・「項籍所亡者」（項羽が劉邦に敗れて滅びたこと）という三つの伝記を語ったという<sup>(44)</sup>。『漢書』に記される数ある伝記の中でも、羅山がわざわざ張良や劉邦にまつわる三つのエピソードを選んだのには、漢王朝開關にまつわる物語が、將軍たる秀忠にとって不可欠であると考えたからだろう。ちなみに秀忠は、羅山から進講を受けた際、『六韜』や『三略』の由来について羅山に熱心に問うたというが<sup>(45)</sup>、このことから、秀忠が両書へ寄せた関心の深さが窺える。

徳川將軍がこれほど『六韜』『三略』や張良を重んじていたのには、やはり張良が劉邦の軍師であり、漢王朝開關に際して重要な役

割を果たした功臣であることが理由として挙げられよう。徳川將軍が代々『六韜』『三略』の講義を受けたのも、それらの兵法書が、為政者の必読書とみなされていたからこそだろう。こうした時代背景を鑑みれば、本図の注文主もおのずと絞られて来るように思われる。

次に左隻の「虎溪三笑図」を見ていく。この画題もやはり、「黄石公張良図」と同様、室町期以降に盛んに絵画化されたと思われ、禅僧の賛文も数多く見受けられる。一例として、惟肖得巖(一三六〇〜一四三七)による「三笑図」の賛文を挙げる。

二客冠巾秃主翁。頭顱雖異肺肝同。虎溪一笑喧千古。驚落銀河掛半空。<sup>46</sup>

(読み下し) 二客は冠巾にして主翁は秃なり。頭顱異なると雖も肺肝は同じ。虎溪の一笑、千古に喧す。銀河驚き落ちて、半空に掛かる。

この賛文では、慧遠を仏教の、陶淵明を儒教の、陸修静を道教の象徴とみなし、仏儒道それぞれ教えは異なるとはいえ、同じ心持ちで、虎溪を過ぎて大笑いする三人の姿を詠んでいる。この他にも、この画題に寄せられた賛文には同じような内容のものが見られるように<sup>47</sup>、同時期の人々はこの画題に、異なる宗教を象徴する三人の隠者が、大悟して大笑いするイメージを読み取っていたことが窺える。こうしてみると、王朝開闢や天下泰平を象徴する右隻の「黄石公張良図」とは、一見正反対の意味合いを帯びているようにも思える。

一方で、「黄石公張良図」との共通項を考える上でヒントになるの

が、「三教一致」という思想である。先に挙げた賛文からも分かるように、「虎溪三笑図」は、慧遠を仏教、陶淵明を儒教、陸修静を道教に見立て、三教一致説と結びついて流布していったという指摘がある<sup>48</sup>。特に朝倉尚氏は、「虎溪三笑図」という画題には、仏儒道を代表する三笑の、形服や教法を超越しての交友を表す意味合いがあったことを指摘している<sup>49</sup>。また高橋真作氏は、異なる宗教を象徴する三者が共に笑う姿には明示的な「調和性」があり、そうしたイメージは「統治者による平らかな世を寿ぐという機能にも容易に転化され得る」ことを指摘している<sup>50</sup>。高橋氏は具体例の一つとして、日光東照宮陽明門に「虎溪三笑」の彫刻が施されていることを挙げ、この画題が陽明門の彫刻として採用された理由として、徳川幕府による泰平の世を体現するに相応しいと判断されたことが挙げられるであろうことを推測している<sup>51</sup>。また、高橋氏は言及していないものの、「虎溪三笑図」が、寛永度の熊本城本丸御殿<sup>52</sup>や、時代は下るが、文化度の金沢城二の丸御殿<sup>53</sup>、さらには弘化度の江戸城本丸御殿<sup>54</sup>など、城郭の障壁画としてたびたび描かれていることも特筆されよう。こうした事例からも、虎溪三笑図が為政者に相応しい画題と見なされていたであろうことが窺える。本図左隻に話を戻せば、右隻の「黄石公張良図」と対になった「虎溪三笑図」は、単なる隠棲と大悟を表すだけに留まらず、異なる宗教を象徴する三者が共に笑い、平らかな世を寿ぐ意味合いを有しているとも考えられる。このように捉えると、「虎溪三笑図」もまた「黄石公張良図」に通ずるイメージを持っており、両画題が対になることで、本図は全体として「天下泰平」のイメージを纏うことになると言えるだろう。

本図の画題イメージが明らかになったところで、今度は、本図の

注文を受けたと思しい山楽の、元和期以降における作画環境を見ていく。

山楽は、大坂の陣（一六一四～一五）以前は豊臣家の画事を多く手掛けていたこともあり、大坂夏の陣後は残党狩りの対象となるが、山楽の庇護者・九条幸家（一五八六～一六六五）の尽力で秀忠・家康に許された。というのも、幸家の妻・完子（一五九二～一六五八）は秀忠の室・江（崇源院、一五七三～一六二六）の娘（ただし父は江の亡夫・豊臣秀勝）であり、山楽の助命には、こうした人脈が働いたからであった<sup>(55)</sup>。

これ以降、山楽は、徳川家の画事も数多く手掛けるようになった。例えば、元和四年（一六一八）の住吉社神宮寺東西二塔の壁画制作（西塔壁画の一部が切幡寺蔵《文殊菩薩像》）や、元和九年（一六三三）の四天王寺繪堂の障壁画《聖徳太子繪伝》（四天王寺蔵）制作がその代表として挙げられ、これらはいずれも、秀忠の命による画事である。また、元和七年（一六二二）には、江によって再建された養源院の障壁画も制作している。さらに五十嵐公一氏は、秀忠近臣の松平忠明（一五八三～一六四四）が、甥である松平忠隆（一六〇八～一六三三）の郡山城内書院座敷絵制作を山楽に依頼したという書状を例に挙げ、山楽が、同時期の有力大名の画事も請け負っていた可能性を提示している<sup>(56)</sup>。五十嵐氏は、その背景には、山楽が秀忠の画事を手掛けていたことの波及効果があり、山雪の代表作の一つである妙心寺天球院障壁画や、山楽の実子・伊織による知恩院塔頭良正院障壁画制作の背景にも、秀忠の存在があったであろうことを示唆している<sup>(57)</sup>。このように山楽は、徳川將軍家や、將軍家周辺の諸大名にも重用されていたことが分かる。

以上のような点を勘案すると、本図の注文主は、徳川家と縁故のある武家で、それも、ある程度高い地位にいた人物である可能性が考えられよう<sup>(58)</sup>。本図の制作過程について想像を逞しくすれば、注文主は当初、秀忠関連の画事を次々に手掛けて名声を高めていた山楽に描いてもらうつもりで、本図の制作を依頼したのかも知れない。しかし、何らかの理由で山楽の実制作は叶わず、山楽はおおよその構想だけを練り、実制作には弟子の山雪を当たらせ、署名と印章だけは山楽自身で付した、という事情が想定できよう<sup>(59)</sup>。

本図が描かれたと思しい元和末～寛永初年頃は、秀忠が、將軍職を息子の家光（一六〇四～五一）に譲り、父・家康と同様、大御所政治を行おうとしていた一方で、諸大名の改易や元和大殉教などの大事件も立て続けに起きた、政治的に不穏な時期でもあった<sup>(60)</sup>。そのような時期において、本図が纏う天下泰平のイメージは、注文主にとって切実な意味を帯びていたことであろう。まして、注文主が徳川家縁故の者であったとすれば尚更である。

そしておそらく、本図が纏う天下泰平のイメージは、本図をある時期から所有していた一橋徳川家の人々も抱いていたものと思われる。御三卿の一つである同家は、將軍に継嗣の無い場合、將軍家を相続する家柄である。そのような家柄の人々にとって、本図が有するイメージは、鑑とすべきものであっただろう。

ちなみに、先にも挙げた『御道具帳』を見ると、同家には、中国皇帝や二十四孝など、優れた君主、あるいは儒教的徳目を象徴するような絵画が数多く収蔵されていたことが分かり、同家の人々が、為政者に相応しい画題を描いた絵画を意識的に収集、あるいは贈られていたであろうことが窺える。中でも、右隻に文王（生没年不詳）

と呂尚（太公望）を、左隻に劉備（一六一〜二二三）と諸葛亮孔明（二八一〜三三四）を描いた「古永徳」（狩野永徳）筆「孔明臥龍呂望非熊」一雙屏風（所在不明、図三十八）は<sup>(61)</sup>、いずれも王（あるいは後に王となる人物）と忠臣を描くことで、その後の大功を想起させる画面内容となっている点、本図右隻の「黄石公張良図」とのテーマの近似を認めることができる。こうした点からも、一橋徳川家の人々が、本図の画題を為政者の鑑と見なしていたことが窺え、そうであれば、本図が纏うイメージは、時代を越えて受け継がれていったと言えるかもしれない<sup>(62)</sup>。

## 六、画面解釈

最後に、前章で検討した注文主や、同時期に人々が両画題に対して抱いていたイメージを踏まえつつ、本図の画面解釈を行いたい。

先述の通り、右隻の「黄石公張良図」では、張良が黄石公から、治天下の象徴たる太公望の兵法書を授けられる場面が描かれ、左隻の「虎溪三笑図」では、仏儒道三教を象徴する慧遠・陶淵明・陸修静が、大悟して共に笑う様が描かれている。両画題は、対となることで天下泰平のイメージを帯びていると考えられる。

また、第一章でも述べたように、本図を横並びに配置すると、両隻の景物は綺麗に連続しているため、まるで両隻が一つの空間を共有しているかのように見える。そのような観点から本図を見ると、右隻の「黄石公張良図」に、この画題にほぼ必ず描かれるはずの下邳の土橋が描かれない理由も納得できる。つまり、右隻に下邳の土

橋を描かない代わりに、左隻の「虎溪三笑図」に虎溪の橋を描くことで、虎溪の橋に下邳の土橋のイメージを重ねていると捉えることができるのである。右隻に下邳の土橋を描かなかった理由としては、各隻の画面構成に変化をつけて単調にならないようにする狙いもあっただろうが、両隻を一つの空間として構成し、橋を一つだけにすることで、両画題の繋がりを強調しようとする意図もあっただろう。このような画面構成になることで、天下泰平のイメージを纏う両画題は、より強い連関性をもって鑑賞されたものと思われる。

さらに、本図に描かれる植物の中にも、重要な意味を持っているものがいくつかある。まず挙げられるのは、右隻に描かれる松竹梅である。これらを、艱難に屈せず耐え忍ぶ高士の象徴である「歳寒三友」<sup>(63)</sup>と捉えれば、松竹梅が、画中の黄石公や張良の人徳を強調する役割を担っているとみなすことができよう。

また、右隻第四〜五扇目に描かれる牡丹の存在も注目される。牡丹は張良のすぐそばに咲いているが、張良と牡丹との関わりから想起されるのが、狩野一溪（一五九九〜一六六二）による『後素集』のうち、「帝王」章に見える「漢高祖花見図」という画題である。そこには次のような説明が付されている。

高祖洛陽の花を見、高祖率二十万兵<sup>一</sup>見<sup>二</sup>花於洛陽<sup>三</sup>、張良登<sup>四</sup>高処<sup>五</sup>吹<sup>レ</sup>笛。<sup>(64)</sup>

すなわち、漢の高祖・劉邦が、十万の兵を率いて洛陽の牡丹を觀賞した際、張良が笛を吹いた、という内容である。

また、類似のエピソードを詠った詩文として、室町後期の禅僧・

景徐周麟（宜竹、一四四〇～一五一八）による「漢高祖賞牡丹」も挙げられる。

高祖牽兵游洛陽。牡丹何幸沐恩光。禍根他日生諸呂。不伐花中異姓王。<sup>(65)</sup>

（読み下し）高祖兵を率る洛陽に遊し、牡丹何の幸ひありて恩光に沐せん、禍根なり、他日に諸呂を生ずるは、花中の異姓の王を伐たざればなり。<sup>(66)</sup>

この詩に張良は登場しないが、張良の主君である劉邦が兵を率いて洛陽に遊び、牡丹を觀賞する様子が詠まれている点、先に挙げた「漢高祖花見図」との関連性を窺わせる。

武穎氏は、「漢高祖花見図」や「漢高祖賞牡丹」の典拠は見当たらないものの、牡丹が古来より「花王」（百花の王）とされたことなどから、牡丹が劉邦と結び付けて捉えられたであろうことを指摘している<sup>(67)</sup>。おそらく、『後素集』中の「漢高祖花見図」も、そうした認識が引き継がれて生まれた画題なのだろう。これを踏まえて本図右隻の牡丹を見れば、おそらく鑑賞者は、牡丹から劉邦のイメージを想起したはずで、牡丹の存在は、張良が後に仕えることになる劉邦のイメージを暗示しているとも取れるのである。

さらに左隻に目を移せば、第一扇目の棕櫚は、山雪筆《明皇貴妃図屏風》（京都国立博物館）や狩野光信（一五六五～一六〇八）筆《西王母・東方朔図屏風》（出光美術館蔵）などにも見られるように、その場が異国・異界であることを象徴するモチーフであると考えられる。また、第四～六扇目の柳は、「五柳先生」と呼ばれていた陶淵

明を想起させるモチーフでもある。

このように本図は、全体の構成から個々のモチーフに至るまで全てに意味があり、緻密な構想に基づいて描かれたと思われる。

一方で、なぜこれら二つの画題を対にしたのかという疑問も残る。確かに両画題は天下泰平というイメージで共通しているとは言え、対とするのにより相応しい画題は他にもある。例えば「黄石公張良図」と対にするには、後に皇帝に仕えて王を補佐する忠臣をテーマとするという意味では「文王呂尚図」などが似つかわしいし、仏儒道三教を象徴する隱棲者を描く「虎溪三笑図」と対とするには、「三聖図」や「三酸図」などの方が適している。

では、両画題はなぜ組み合わされたのか。その理由として稿者は、両画題に以下の二つの共通点があったことが挙げられると考えている。

一つ目は、いずれの故事も橋を舞台としており、橋が、ある目的を達成するための重要な鍵となっているという共通点である。「黄石公張良」の故事では、張良が、下邳の土橋のほとりで黄石公から試練を与えられ、それをこなしたことで太公望の兵法書を与えられる。また「虎溪三笑」の故事では、慧遠が陶淵明と陸修静を見送る際に虎溪の橋を過ぎたことで、悟りの境地に至る。このように両画題は、物語において橋が重要な役割を果たすという点で共通しているのである。

そして二つ目は、両画題の元となった故事が、それぞれ「張良」「三笑」という謡曲になっているという共通点である。いずれも室町中・後期に成立した両曲は<sup>(68)</sup>、共に原典に基づいてはいるものの、やや内容を膨らませたストーリーリーになっている。そうした観点から

本図を見ると、例えば右隻の黄石公や張良、馬の描写は、謡曲中の「石公馬より静かに下り立ち。善き哉善き哉と、かの一卷を取り出し。張良に与え」<sup>(69)</sup>（黄石公は静かに馬から下りて、「お前は偉い」と褒めて、兵法書を与えた）という一節と合致する。第一章でも述べた通り、「黄石公張良図」のそもそもの原典たる『史記』には、黄石公が馬に乗っていたとは一言も記されていないため、おそらく馬の描写は謡曲に基づいたものだろう。また、黄石公の表情を見ても、口元に笑みを浮かべていることが分かるが（図二十四）、これも謡曲において、試練に耐えた張良を「善き哉善き哉」と褒めている様を表現したものと解釈することができる。

一方、左隻の「虎溪三笑図」は、右隻ほど謡曲との類似性は見出せないものの、虎溪の橋の描写は注目される。謡曲「三笑」では、虎溪の橋が「苔むす橋」であるとされておりが<sup>(70)</sup>、その観点から左隻の橋を見ると、中央部を除いて満遍なく緑青が刷かれていることが分かる。おそらくこれは、橋が苔むしていることを表しているものと思われる、些細な点ではあるが、謡曲との関連を想起させる描写と言えよう。

謡曲「三笑」が室町後期の武将・細川成之（一四三四～一五一二）によって作られたように、能は武家の嗜みであった<sup>(71)</sup>。本図の注文主が徳川家縁故の武家であるとすれば、本図から謡曲のイメージを容易に想起することができただろう。また、本図の旧蔵者である一橋徳川家の歴代当主も能を深く愛好していたため<sup>(72)</sup>、本図が示すイメージは容易に理解することができたはずである。

このように本図は、多様なイメージを重ね的に帯びていた作品であると言えるだろう<sup>(73)</sup>。

## おわりに

本稿では、本図の様式と制作時期、旧蔵者について再検討した上で、先行研究では検討が及んでこなかった注文主像や、画面解釈についても考察を行った。

まず様式については、山雪様式の特徴が見られる一方で、先行研究で指摘されてきた以上に、様々なモチーフに山楽画からの影響が見られることが分かった。また制作時期については、元和期以降の山楽画に山雪の関与が認められることや、本図の樹木表現が元和末～寛永初期の山楽画に近いこと、そして、寛永七年（一六三〇）に描かれた山雪画風の強い山楽画に比べて、本図には未だ山楽画風が色濃く残っていることから、本図は、元和末～寛永初年頃、山雪が山楽の画風がある程度遵守していた時期に、山楽に代わって描いたものであることを推測した。

次に旧蔵者について、従来は、一橋徳川家の売立やその目録に基づいて、旧蔵者が一橋徳川家であるとされてきたが、売立目録の旧蔵者情報には留意が必要であるため、旧蔵者情報の典拠についての見直しを行った。そこで稿者は、一橋徳川家の道具管理帳『御道具帳』を提示し、同帳に本図の記載があることから、本図の旧蔵者が一橋徳川家であることがほぼ確実となったことを指摘した。

続いて本図の注文主像については、「黄石公張良図」が王朝開闢や天下泰平の、「虎溪三笑図」が三教一致のイメージを有していることから、本図が全体として天下泰平のイメージを纏っていること、徳川將軍が代々、張良や劉邦、『六韜』『三略』を重んじていたこと、

そして元和期以降、山楽が徳川家関連の画事を数多く手掛けていたことから、徳川家縁故の武家であることを推測した。

最後に画面解釈については、両隻の図様を綺麗に繋がる画面構成にすることで、両画題の連続性が図られていることや、画面内に描かれる松竹梅や牡丹などの植物に、画面内の人物の徳を引き立たせたり、あるいは彼らに関するエピソードを想起させたりする意味合いがあることを指摘した。そして、両画題が組み合わせられた理由として、いずれも橋を舞台にしていることと、両画題の典拠である故事が謡曲になっていることという、二つの理由を挙げた。

本図は、山楽から山雪への画風継承や、同時期における漢画系人物図の受容の様相などが窺える点で、多くの有益な情報を与えてくれる。本図が今後、これまで以上に注目されることを期待したい。

註

- (1) 『ColBase 国立文化財機構所蔵品統合検索システム』「黄石公張良・虎溪三笑図屏風」([https://colbase.nich.go.jp/collection\\_items/tm/A-1160?locale=ja](https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tm/A-1160?locale=ja))。最終アクセス：二〇二五年十一月二日。
- (2) 通常、一雙屏風の署名・印章は、右隻は第一扇目右下、左隻は第六扇目左下に置くことが多いが、山楽筆《西湖図屏風》(サントリ美術館蔵)や《源氏物語図屏風》(個人蔵、後述)、狩野内膳(二五七〇〜一六一六)筆《南蛮屏風》(神戸市立博物館蔵)などのように、各隻の内側に置く作例も間々ある。
- (3) 土居次義「海津天神社の繫馬図絵馬と狩野山楽」『清閑』第十号(一九四一年九月)、三五頁註一。
- (4) 土居次義「狩野山楽の帝鑑図屏風」『仏教美術』第二十号(一九三五年五月)、二二二〜二二三頁。
- (5) 吉田賢抗『史記七(世家下)』明治書院(新釈漢文大系 第八十七巻)、一九八二年、一〇三九〜一〇四三頁。
- (6) 黒田彰「作品研究「張良」『観世』第五十巻第七号(一九八三年七月)、五

頁。

- (7) 高橋順次郎編『大正新修大蔵経 第五十一巻史伝部三』大正一切経刊行会、一九二八年、一〇二八頁。
- (8) 秋山光夫「狩野山楽筆 黄石公張良、虎溪三笑図六曲屏風」(作品解説)『桃山時代障屏画図集…帝室博物館御蔵版』聚楽社、一九二九年、一五〜一八頁。なお、ほぼ同内容の解説が、同『桃山時代障屏画論』『仏教美術』第十五冊(一九三〇年一月、六六〜一二頁)にも掲載されている。
- (9) 註(8)『桃山時代障屏画図集』、二頁。
- (10) 註(8)『桃山時代障屏画図集』、十七頁。
- (11) 註(8)『桃山時代障屏画図集』、十七〜十八頁。同『桃山時代障屏画論』、八十七〜八十八頁。なお、秋山氏は後年、『日本美術論攷』(第一書房、一九四三年)中において、『桃山時代障屏画図集』並びに『桃山時代障屏画論』における本図解説の内容に加筆した論考を掲載しているが、そこでは、本図に山雪の関与があった可能性を示唆している(二三八頁)。
- (12) 土田杏村「桃山時代末期襖絵論」『東洋美術』第十三冊(一九三一年十二月)、四六六〜六七頁。豊秋(源豊宗)「狩野山楽の三十六歌仙絵」『仏教美術』第十九冊(一九三三年十月)、一一二〜一二二頁。堀井三友「黒田侯爵家の襖絵」『東洋美術』第二十号(一九三四年六月)、八十頁。なお、源豊宗氏は右記の論文で、本図の筆者を山楽とすることに否定的な研究者もいることに言及している(一一九頁)。管見の限り、そうした見解が文字化されている論文等は確認できなかったが、山楽筆説に否定的な研究者もいたことには留意しておきたい。
- (13) 土居次義「天球院障壁画の筆者の問題(上)」『東洋美術』第二十一号(一九三五年五月)、一一四〜一四四頁。
- (14) 註(13)土居論文、二十七頁。同「建仁寺所蔵の座屏画に就いて―山楽、山雪研究上の一資料―」『史迹と美術』第六十七号(一九三六年六月)、二一九〜三十頁。
- (15) 註(13)土居論文、二十八頁。
- (16) 註(13)土居論文、二十八頁。
- (17) 註(13)土居論文、二二八〜二二九頁。
- (18) 辻惟雄『障壁画全集 妙心寺天球院』美術出版社、一九六七年、一一〇頁。なお辻氏は、『奇想の系譜』(ぺりかん社、一九八八年)においても、本図について簡単に言及している(五十四〜五十五頁)。内容は『障壁画全集 妙心寺天球院』とほぼ同様。

- (19) 五十嵐公一『京狩野三代生き残りの物語―狩野山楽・山雪・永納と九条幸家』吉川弘文館、二〇一二年、一三六―一三七頁。
- (20) 註(19)前掲書、一三六―一三七頁。同「狩野山雪の知られざる一面―晩年の投獄をめぐる―」狩野博幸編『日本美術全集 第十二巻 江戸時代I 狩野派と遊楽図』小学館、二〇一四年、一八八頁。
- (21) 註(13)土居論文、十七頁。
- (22) 山根有三、辻惟雄、戸田禎佑「天球院障壁画の研究」『国華』第八三九号(一九六二年一月)、六十一―六十五頁。
- (23) 山下善也氏も、山雪画における樹木の形態的特徴として、垂直・水平を描く点を挙げている。山下善也「三十一 明皇貴妃図屏風」(作品解説)『狩野山楽・山雪』(展覧会カタログ)京都国立博物館、二〇一三年、二六八頁。
- (24) 福士雄也「四十八 狩野山楽筆 源氏物語図屏風」(作品解説)『アニマルワールド―美術のなかのどうぶつたち』(展覧会カタログ)静岡県立美術館、二〇一四年、九十六―九十八頁。同「狩野山楽筆 源氏物語図屏風 物語図と風俗画のあわい」『国華』第一五五〇号(二〇一四年十二月)、二十七―三十六頁。
- (25) 註(24) 福士国華論文、二十九頁。
- (26) 註(24) 福士解説、九十六―九十七頁。同註福士国華論文、二十九頁。
- (27) 史料や署名によつては、「光孝」「光員」「三益」「山益」「信吉」とも記される。五十嵐公一「良正院障壁画の絵師・三益について」『大和文華』第一二八号(二〇一五年六月)、二―四頁。同「裁かれた絵師 近世初期京都画壇の裏事情」吉川弘文館、二〇一二年、一一―一七頁。山下善也『狩野探幽・山雪 悉く新意を出し、狩野氏を二変す』ミネルヴァ書房、二〇一二年、七八―七十九頁。
- (28) 川本桂子『友松・山楽』小学館(新編 名宝日本の美術 第二十一巻)一九九一年、一六〇―一六九頁。
- (29) 註(27) 五十嵐前掲書、一二九頁。
- (30) 註(19) 前掲書、一三三―一三六頁。
- (31) 土居次義「或る山楽画の行方」『茶道月報』第四八〇号(一九五二年七月)、十三頁。
- (32) 高松良幸『売立目録所収美術作品のデータベース化とその近代日本における美術受容史研究への応用 平成十九―二十一年度科学研究費(基盤研究C)研究成果報告書』二〇一〇年、四頁。東京文化財研究所編『売立目録デジタルアーカイブの公開と今後の展望 売立目録の新たな活用を目指して』東京文化財研究所、二〇一二年、九頁、八十七―八十九頁。  
<https://webarchives.nijmegen.jp/dlib/detail/4598> 一五〇頁(デジタルライブラリー頁番号)。最終アクセス:二〇一五年七月二十日。
- (33) 『東京国立博物館デジタルライブラリー/御道具帳』(https://webarchives.nijmegen.jp/dlib/detail/4598) 一五〇頁(デジタルライブラリー頁番号)。最終アクセス:二〇一五年七月二十日。
- (34) 武子裕美「二橋徳川家の道具管理」『茨城県立歴史館報』第四十七号(二〇一三年三月)、八十四頁。
- (35) 市木武雄『梅花無尽蔵注釈 第三巻』続群書類従完成会、一九九三年、三六〇頁。
- (36) 註(35) 前掲書、三六一頁。
- (37) 例えば、策彦周良(一五〇一―一七九) 贊「張良圯上進履圖」(秦楚従前雖運權。運籌決勝幾功全。解言圯上二編足。隻手安劉數百年。)などが挙げられる(翰林五鳳集 卷第五十九) 高橋順次郎、望月信亨編『大日本仏教全書 一四六』有精堂出版部、一九三二年、一一四二(二二四)頁。
- (38) 小和田哲男『戦国大名と読書』柏書房、二〇一四年、七十七―七十九頁。
- (39) 岡田脩『六韜・三略』明徳出版社、一九七九年、二十二―二十三頁、六十五頁。
- (40) 「慶長年中卜齋記 中之巻」近藤瓶城編『史籍集覽第二十六冊 改定』近藤出版部、一九〇七年、七十四頁。
- (41) 笠谷和比古『徳川家康―われ一人腹を切て、万民を助くべし』ミネルヴァ書房、二〇一六年、二六三―二六四頁。
- (42) 鈴木健一『林羅山―書を読みて未だ倦まず』ミネルヴァ書房、二〇一二年、四十七頁。
- (43) 註(42) 前掲書、四十六頁。
- (44) 東京大学史料編纂所編『大日本史料 十二編之四』東京大学出版会、一九九九年、七九―一七九二頁。
- (45) 黒板勝美編『新訂増補国史大系 徳川実紀 第二篇』吉川弘文館、一九三〇年、二八八頁。山本博文『徳川秀忠』吉川弘文館、二〇一〇年、二六六―二六七頁。
- (46) 註(37) 前掲書、一一五二(二三四)頁。
- (47) 例えば、天隱龍沢(一四二二―一五〇〇) 贊「三笑図」(道冠儒履皆風標。蓮漏書閑聲半消。五老蒼顏先一笑。三人閉目合過橋。)などが挙げられる(註(37) 前掲書、一一五三(三三五)頁)。
- (48) 朝倉尚『禅林の文学―中国文学受容の様相』清文堂、一九八五年、七十四頁。高橋真作「仏儒道三教一致思想の絵画―三聖図・三笑図・三酸図をめぐって」

- ぐつて」水野裕史編『儒教思想と絵画―東アジアの勸戒画』勉誠出版（アジア遊学 二七二）二〇二二年、一四三頁。
- (49) 註(48) 朝倉前掲書、六十七頁。
- (50) 註(48) 高橋論文、一四八頁。
- (51) 註(48) 高橋論文、一四八頁。
- (52) 細川忠利（一五六〇―一六四一）によって、寛永十年（一六三三）〜翌十一年（一六三四）にかけて本丸御殿が修復された際に描かれたものとされる。脇坂淳「熊本城本丸御殿の障壁画―昭君の間、若松の間の復元にちなんで―」『京都教育大学紀要』第一〇六号（二〇〇五年三月）、一〇六頁。
- (53) 『御殿の美』（展覧会カタログ）石川県立歴史博物館、二〇二三年、十一頁。
- (54) 東京国立博物館編『江戸城障壁画の下絵 調査研究報告書 江戸城本丸等障壁画絵様 本文編』第一法規出版、一九八九年、七十二頁。註(53) 前掲カタログ、十一頁。
- (55) 五十嵐公一「狩野山楽と山雪の助命」『美術史論叢』第二十号（二〇〇四年二月）、七十八―八十一頁。
- (56) 註(55) 五十嵐論文、八十頁。
- (57) 註(55) 五十嵐論文、八十頁。
- (58) なお、山楽と秀忠との関わりから、本図の注文主として秀忠の可能性も考えたいが、もし秀忠が注文主であれば、当然その伝来が重視され、『御道具帳』（図三十七）にもその旨が記されるはずである。それが記されていないということは、秀忠が注文主である可能性は低いということである。
- (59) 稿者がこのような推測をするのも、山楽の晩年には、これに近い事情で制作された作品が他にも存在するからである。それが、先にも挙げた良正院障壁画である。良正院は、池田輝政（一五六四〜一六一三）の三男・忠雄（一六〇二〜一三三二）が、母・督姫（良正院、一五六五〜一六一五）のために、寛永八年（一六三二）に建立したものである。五十嵐公一氏は、同院障壁画は当初、山楽と実子・伊織が手掛けるはずだったが、制作直前、何らかの理由で山楽が絵筆を執れなくなったため、止むを得ず伊織に任せることにした、という制作事情を推測している（註(27) 五十嵐論文、八頁）。先にも述べた通り、良正院障壁画が描かれた寛永八年以前から山楽が病を発症していたとすれば、（註(20) 五十嵐「狩野山雪の知られざる一面―晩年の投獄をめぐる―」、一八四頁）、本図を山楽が手掛けられなかったのも、既に発病していたからかも知れない。
- (60) 註(45) 山本前掲書、一六四―一九六頁、一九八頁。

- (61) 註(33) ホームページ (<https://webarchives.tnm.jp/dlib/detail/4598>) 一五三頁（デジタルライブラリー頁番号）。最終アクセス：二〇二五年七月二十一日。「孔明臥龍呂望非熊」一 双屏風は、実際には山楽筆と目される作品であることが、土居次義氏によって指摘されている（註(31) 土居論文、一十三頁。同『狩野山楽／山雪』集英社（日本美術絵画全集 第十二巻）一九八一年、一一〇頁）。同図は本図と同じく、『伯爵徳川家御蔵品入札目録』に掲載されている。また、同図左隻の劉備・孔明の図は、『帝鑑図説』第三十五図「君臣魚水」に基づいているという指摘がある（四十八 狩野探幽「探幽縮図」〔作品解説〕青柳正規、西野嘉章編『東京大学コレクション』(I) 東アジアの形態世界』（展覧会カタログ）東京大学総合研究資料館、一九九四年、一五七―一五八頁）。
- (62) ちなみに、徳川將軍家の宝物目録である『柳営御物集』を見ると、黄石公や張良のほか、帝鑑図、君臣図、麒麟・鳳凰図などといった、君主に相応しい絵画が数多く収蔵されていたことが分かる（高木文『柳営御物集・校訂』高木文、一九八三年。東洋・日本美術史研究室資料研究会「柳営図画目録」『美術史学』第十四号（一九九二年十二月）、三十七―七十頁）。こうした事実を踏まえれば、徳川將軍家やその周辺では、君主に相応しい画題を描いた絵画が意識的に収集され、あるいは贈られていた可能性が高い。
- なお、本図が、注文主から一橋徳川家の手に渡った経緯を推測する上で参考になると思われるのが、彦根城博物館所蔵の《風俗図屏風》（彦根屏風）である。高木文恵氏は、彦根屏風の注文主が武家や公家などの上級階層や町衆であった可能性を示した上で、江戸中期には江戸市中にあり、幕末の天保頃には質商の元にあつたという先行研究での見解を挙げ、後に彦根藩十二代藩主・井伊直亮（一七九四〜一八五〇）が入手したことを推測している（彦根城博物館、東京文化財研究所企画情報部編『国宝 彦根屏風』中央公論美術出版、二〇〇八年、一〇四―一〇六頁）。想像を逞しくすれば、本図も、ある時期に注文主の子孫の手を離れて市中に出ているのを一橋徳川家が入手した、という経緯が想定できるかもしれない。
- (63) 星山晋也「一三六 雪裡三友図」（図版解説）、島田修二郎、入谷義高監修『禅林画賛 中世水墨画を読む』毎日新聞社、一九八七年、四〇八頁。
- (64) 坂崎坦『日本絵画論大系 II 名著普及会、一九八〇年、八十九頁。
- (65) 「翰林五鳳集 巻第八」仏書刊行会編『大日本仏教全書 一四四』仏書刊行会、一九一四年、一九五頁。
- (66) 読み下しは、武頴「景徐周麟の「漢高祖賞牡丹」詩にみえる歴史批評」『日

本漢文学研究』第十九号(二〇二四年三月)、二十三頁を参照した。

- (67) 註(66) 武論文、二十三―三十頁。
- (68) 「張良」は観世小次郎信光(二四三三―一五二六)の、「三笑」は細川成之(一四三四―一五一二)の作とされる。三多田文恵「謡曲『張良』の成立とその背景」『中国中世文学研究』第四十一号(二〇〇二年三月)、四十四頁。樹下文隆「作品研究『三笑』」『観世』第五十四卷九号(一九八七年九月)、二十八―三十頁。
- (69) 佐成謙太郎『謡曲大観 第三卷』明治書院、一九八七年、二〇五―三頁。
- (70) 佐成謙太郎『謡曲大観 第二卷』明治書院、一九八七年、一二八―八頁。
- (71) 天野文雄『能に憑かれた権力者』講談社、一九九七年。
- (72) 『橋徳川家の能』(展覧会カタログ) 国立能楽堂、二〇一五年、四―九頁。
- (73) なお、謡曲の内容を踏まえると、両画面には「三教一致」という共通点もあった可能性がある。「虎溪三笑図」が三教一致を主題とするのは先述の通りだが、謡曲「張良」を通覧すると、「黄石公張良図」にも、三教一致を窺わせる要素があることが分かる。「張良」では、黄石公が橋の下に落ちた杵を張良が拾う際に大蛇が襲い掛かる場面があるが、実はその大蛇は観音菩薩の化身で、張良の守護神となることを菩薩が告げる。また、『兵法霊瑞書』では、黄石公は道教の祖・老子(生没年不詳)の再誕とされ、さらに張良が、山雪筆《聖賢図押絵貼屏風》(京都国立博物館蔵)や狩野孝信(一五七一―一六一八)筆《賢聖障子絵》(仁和寺蔵)に描かれていることや、奈良絵本『張良』において、「仁義あつく」「忠節をつくし」た「忠臣良将」の象徴として描かれていることを鑑みると、張良を、儒教的な徳目を備えた人物と見ることが出来る。このように「黄石公張良図」からは、儒教的徳目を備えた張良が、老子の再誕たる黄石公から兵法書を授けられ、観音の化身である大蛇の加護を受けるといふ、仏儒道三教が調和するイメージを窺うこともできるのである。もしこの画題にこうしたイメージがあったとすれば、左隻の「虎溪三笑図」との連関は一層強くなる。

図版出典

- 図一、七、九、十二、十三、十六、二十一、二十二、二十八、三十、三十二  
『ColBase 国立博物館所蔵品統合検索システム』「黄石公張良・虎溪三笑  
図屏風」([https://colbase.nich.go.jp/collection/items/tnm/A-1160?](https://colbase.nich.go.jp/collection/items/tnm/A-1160?locale=ja)  
[locale=ja](https://colbase.nich.go.jp/collection/items/tnm/A-1160?locale=ja)) (最終アクセス:二〇二五年八月三十一日) より転載

- 図二、六、二十四 TNM Image Archives
- 図三、五 土居次義『狩野山楽／山雪』(集英社、日本美術絵画全集 第十二  
巻、一九八一年)より転載
- 図八、十一、十四、十七、二十三、二十五、二十六、二十九 『狩野山楽・山  
雪』(展覧会カタログ、京都国立博物館、二〇一三年)より転載
- 図十 土居次義「天球院障壁面の筆者の問題(上)」『東洋美術』第二十一号  
(一九三五年五月)より転載
- 図十五、十九 辻惟雄『障壁面全集 妙心寺天球院』(美術出版社、一九六七  
年)より転載
- 図十八、三十一、三十三 『京都国立博物館 館蔵品データベース』「狩獵図・  
耕作図」(<https://kmbdb.kyohaku.go.jp/23421.html>) (最終アクセス:  
二〇二五年八月三十一日)より転載
- 図二十 福士雄也「狩野山楽筆 源氏物語図屏風―物語図と風俗画のあいり―」  
『国華』第一五五〇号(二〇二四年十二月)より転載
- 図二十七 “Old Man of the Southern Pole” Minneapolis Institute of Art  
([https://collections.arts.mia.org/art/18574/old-man-of-the-](https://collections.arts.mia.org/art/18574/old-man-of-the-southern-pole-kanosansetsu)  
[southern-pole-kanosansetsu](https://collections.arts.mia.org/art/18574/old-man-of-the-southern-pole-kanosansetsu)) (最終アクセス:二〇二五年八月三十一  
日)より転載
- 図三十四 福岡市美術館より提供
- 図三十五 国立歴史民俗博物館より提供
- 図三十六 “Jinshan Island and West Lake” The Metropolitan Museum of  
Art (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/671028>)  
(最終アクセス:二〇二五年八月三十一日)より転載
- 図三十七 『東京国立博物館デジタルライブラリー―御道具帳』([https://](https://webarchives.tnm.jp/dlib/detail/4598)  
[webarchives.tnm.jp/dlib/detail/4598](https://webarchives.tnm.jp/dlib/detail/4598)) (最終アクセス:二〇二五年八月  
三十一日)より転載
- 図三十八 東京文化財研究所より提供







(右隻「黄石公張良」)

図一 狩野山楽筆《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》(東京国立博物館蔵)



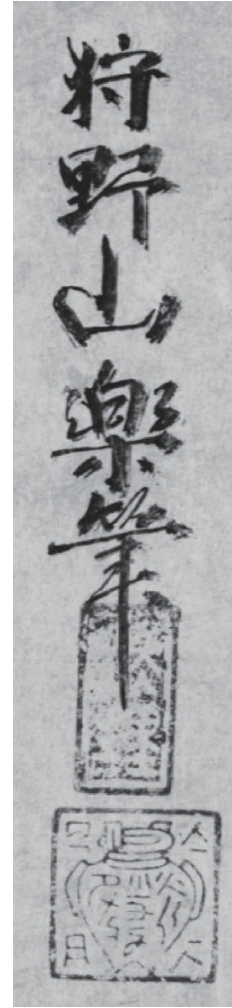
(左隻「虎溪三笑図」)



図四  
狩野山楽筆《鷺鳥図屏風》  
(西本願寺旧蔵、現・個人蔵)  
印章



図三  
狩野山楽筆《繫馬図絵馬》  
(海津天神社蔵) 署名



図二  
狩野山楽筆《黄石公張良・  
虎溪三笑図屏風》  
(東京国立博物館蔵)  
右隻 署名・印章



図五  
狩野山楽筆《山水図屏風》  
(個人蔵) 署名



図六 狩野山楽筆《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》（東京国立博物館蔵）  
右隻 黄石公（右）と張良（左）



図七 狩野山楽筆《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》（東京国立博物館蔵）  
左隻 陶淵明（右）慧遠（中央）陸修静（左）



図八 狩野山楽筆《巖子陵・虎溪三笑図屏風》(妙心寺蔵)



図十  
狩野山雪筆《虎溪三笑図》  
(天球院上間一の間障壁画のうち、天球院蔵)  
陶淵明の顔貌



図九  
狩野山楽筆《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》  
(東京国立博物館蔵) 左隻 陶淵明の顔貌



図十三  
狩野山楽筆  
《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》  
（東京国立博物館蔵）  
左隻 奇岩



図十二  
狩野山楽筆  
《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》  
（東京国立博物館蔵）  
右隻 馬の鞍の虎皮



図十一  
狩野山雪筆《唐人物図座屏》  
（建仁寺蔵） 盧敷



図十五  
狩野山雪筆《山水図》  
（天球院上間一の間障壁画のうち、天球院蔵）  
懸崖



図十四  
狩野山雪筆《竹虎図杉戸絵》（神応寺蔵） 虎



図十七  
狩野山楽筆《帝鑑図押絵貼屏風》  
(東京国立博物館蔵)  
「不用利口」の松



図十六  
狩野山楽筆《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》  
(東京国立博物館蔵) 右隻 松



図十九  
狩野山雪筆《山水人物図》  
(天球院上間一の間障壁画のうち、天球院蔵)  
松



図十八  
狩野山楽筆《四季耕作図》  
(旧・正伝院客殿襖絵、京都国立博物館蔵)  
松 (左右反転)



図二十一  
狩野山楽筆《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》  
（東京国立博物館蔵）右隻 松部分



図二十  
狩野山楽筆《源氏物語図屏風》（個人蔵）  
左隻 松部分（左右反転）



図二十三  
狩野山楽筆《龍虎図屏風》（妙心寺蔵）  
右隻 岩



図二十二  
狩野山楽筆《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》  
（東京国立博物館蔵）右隻 岩



図二十五  
狩野山楽筆《敵子陵・虎溪三笑図屏風》  
(妙心寺蔵) 陶淵明の顔貌



図二十四  
狩野山楽筆《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》  
(東京国立博物館蔵) 右隻 黄石公の顔貌



図二十七  
狩野山雪筆《群仙図襖》  
(旧・天祥院客殿襖絵、ミネアポリス美術館蔵)  
老仙人の顔貌



図二十六  
狩野山楽筆《文王呂尚・商山四皓図屏風》  
(妙心寺蔵) 左隻 四皓の一人の顔貌



図二十九  
狩野山楽筆《文王呂尚・商山四皓図屏風》  
（妙心寺蔵）右隻 従者の顔貌（左右反転）



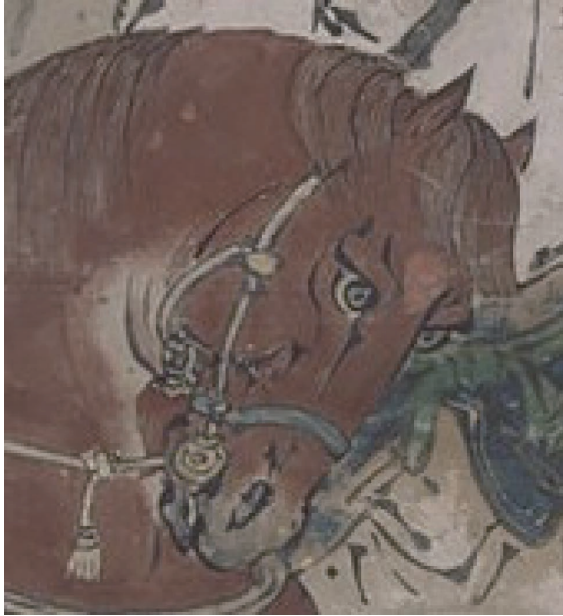
図二十八  
狩野山楽筆《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》  
（東京国立博物館蔵）左隻 陸修静の顔貌



図三十一  
狩野山楽筆《狩獵図》  
（旧・正伝院客殿襖絵、京都国立博物館蔵）馬



図三十  
狩野山楽筆《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》  
（東京国立博物館蔵）右隻 馬



図三十三  
狩野山楽筆《狩獵図》  
(旧・正伝院客殿襖絵、京都国立博物館蔵)  
馬の顔貌



図三十二  
狩野山楽筆《黄石公張良・虎溪三笑図屏風》  
(東京国立博物館蔵) 右隻 馬の顔貌



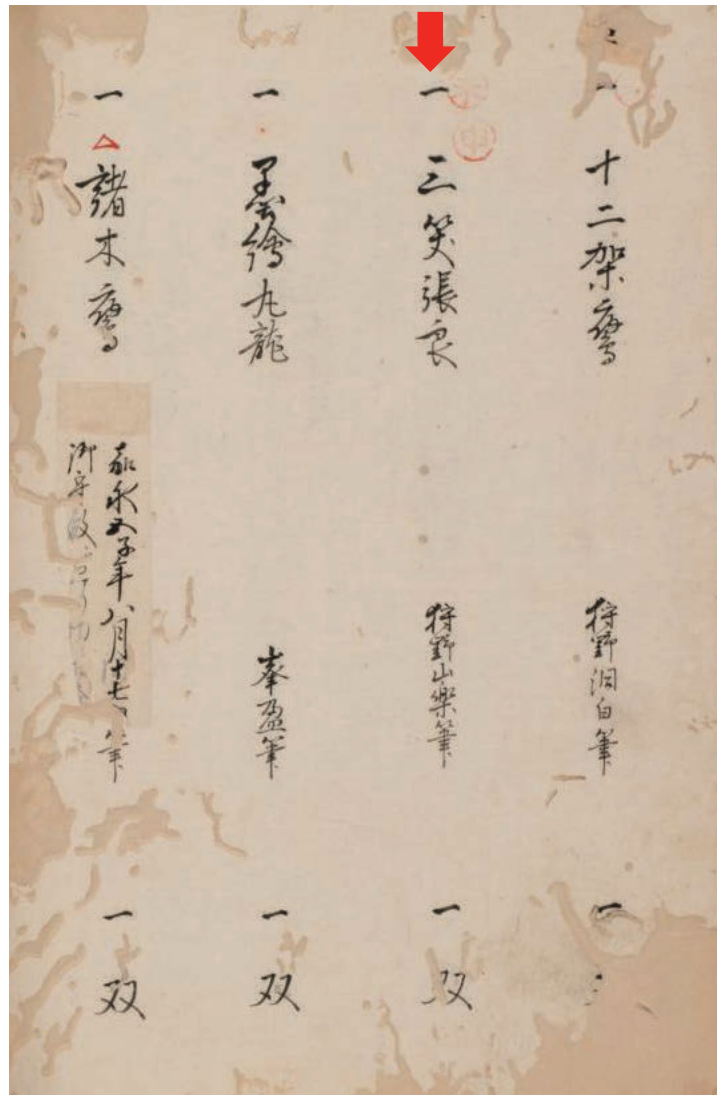
図三十五  
狩野山雪筆《韃靼人狩獵・打球図屏風》  
(国立歴史民俗博物館蔵) 右隻 馬の顔貌



図三十四  
狩野伊織筆《蟻通・伊勢の海図屏風》  
(福岡市美術館蔵) 左隻 馬の顔貌



図三十六  
狩野山楽筆《金山西湖図屏風》（メトロポリタン美術館蔵）



图三十七  
『御道具帳』(東京国立博物館蔵、機関管理番号：QB-1606)  
本図記載頁(矢印稿者)



図三十八 「古永徳」《極彩色金地孔明臥龍呂望非熊六曲屏風》  
（『伯爵徳川家御蔵品入札目録』より、所在不明）



The Study of “Huang Shigong Giving Zhang Liang a Book of Strategy;  
The Three Laughing Men by Tiger Brook” by Kanō Sanraku  
(owned by Tokyo National Museum)

SHIMIZU Ryōsuke

“Huang Shigong Giving Zhang Liang a Book of Strategy; The Three Laughing Men by Tiger Brook” (黄石公張良・虎溪三笑図屏風) by Kanō Sanraku (狩野山楽, 1559-1635) is a pair of six-panel folding screens owned by the Tokyo National Museum. This study reexamines the style, production period, and previous owner of this painting, and also speculates regarding the person who commissioned it and an interpretation of the painting, that previous research has not provided.

First, in terms of style, while the painting displays the style of Kanō Sansetsu (狩野山雪, 1590-1651), who was Sanraku’s successor, it was found that the influence of Sanraku’s stylistic influence is evident in various motifs. Furthermore, in terms of the period of production, the depiction of trees in this painting is similar to Sanraku’s paintings produced from the end of the Genna period (1615-1624) to the beginning of the Kan’ei period (1624-1644), and compared to the Sanraku’s paintings in the style of Sansetsu’s paintings painted in 1630, this painting still retains a strong Sanraku-style influence. Therefore, it is inferred that this painting was painted by Sansetsu in place of Sanraku around the end of the Genna period to the beginning of the Kan’ei period, during a period when Sansetsu still adhered to Sanraku’s style to a certain extent.

Second, regarding the former owner of this painting, I present the Hitotsubashi Tokugawa family’s tool management book “Odogucho” (御道具帳), which is owned by Tokyo National Museum, and contains an entry pertaining to this painting. The existence of this entry proves that the Hitotsubashi Tokugawa family owned the painting.

Third, I speculate that the client who commissioned it was a samurai family related to the Tokugawa clan. Reasons for this include the fact that “Huang Shigong Giving Zhang Liang a Book of Strategy” evokes the image of the founding of a dynasty and the peaceful world, while “The Three Laughing Men by Tiger Brook” evokes the image of the unity of the three religions (Buddhism, Confucianism, and Taoism), this painting as a whole embodies the image of peaceful world, the fact that successive Tokugawa shoguns held Zhang Liang, Liu Bang (劉邦), “The Six Secret Teachings” (六韜), and “The Three Strategies” (三略) in high esteem, and the fact that from the Genna period onward, Sanraku was responsible for many paintings linked to the Tokugawa clan.

Finally, regarding the interpretation of the painting, I pointed out that the composition of the paintings can be interpreted as neatly connecting the designs of both subjects, thereby ensuring continuity between the two subjects. Moreover, the plants depicted in the painting—pine, bamboo, plum, and peonies—highlight the virtues of the people portrayed or evoke episodes related to them. I also cite two reasons underlying the combination of the two subjects: Both are set on bridges, and their source stories have been made into Noh plays.